

Olga Ksenicz

## CHARAKTERYSTYCZNE PRZYKŁADY NURTU SIELSKO-SENTYMENTALNEGO W POLSKIEJ LIRYCE WOKALNEJ PIERWSZEJ POŁOWY XIX WIEKU W KONTEKŚCIE MOŻLIWOŚCI ICH WYKORZYSTANIA NA WCZESNYM ETAPIE PEDAGOGIKI WOKALNEJ

Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły  
I coś tam klaszcze za borem,  
Pewnie mnie czeka mój Filon miły  
Pod umówionym jaworem.

Nie będę sobie warkocz trefiła,  
Tylko włos związę splątany,  
Bobym się bardziej jeszcze spóźniła,  
A mój tam tęskni kochany<sup>1</sup>.

Franciszek Karpiński

Zacytowane powyżej dwie proste strofy najtrafniej chyba wprowadzają w tematykę niniejszego referatu. Strofy autorstwa Franciszka Karpińskiego, powstałe około 1780 roku<sup>2</sup> i rychło umuzycznione przez anonimowego twórcę, zdobyły sobie w późnoosiemnastowiecznej Polsce bezprzykładne wręcz powodzenie. Nie można przecenić wpływu wersji muzycznej na popularyzację całości dorobku Karpińskiego – dziś nazwisko poety powraca bowiem najczęściej w kontekście rozważań nad dziełami muzycznymi, do których stworzył

---

<sup>1</sup> F. Karpiński, *Laura i Filon*, <http://www.literat.ug.edu.pl/krpnski/002.htm> [dostęp: 01.01.2015].

<sup>2</sup> T. Kostkiewiczowa, *Oświecenie. Słownik literatury polskiej*, Gdańsk 2007, s. 98.

tekst<sup>3</sup>. Fakt, iż w swojej *Fantazji na tematy polskie*, skomponowanej na przełomie roku 1828 i 1829<sup>4</sup> (czyli ponad pół wieku po powstaniu pierwowzoru literackiego), Fryderyk Chopin cytuje *Laurę i Filona*, świadczy o sile nośnej tej prostej sielanki. Główną przyczyną ogromnej popularności zarówno wiersza Karpińskiego, jak i jego muzycznej wersji było zapewne niezwykle wręcz wpasowanie się w prawidła i reguły nurtu filozoficzno-literackiego, według którego zasad obydwu dzieła powstały.

Sentymentalizm ukształtował się w drugiej połowie XVIII wieku, pod wpływem pism teoretycznych i literackich autorstwa Jeana-Jacques'a Rousseau<sup>5</sup>, rychło uznanego za ikonę nurtu. Jego dzieła literackie (powieść epistolograficzna *Nowa Heloiza*) oraz filozoficzno-pedagogiczne (*Emil, czyli o wychowaniu*) natrafiły na podatny grunt w zmęczonej już nieco wymogami oświeceniowego racjonalizmu Europie, a także w wyczerpanej mało skuteczną walką o rozgrabianą państwowość Polsce. Sam termin „sentymentalizm” ukuto jednak na podstawie angielskiego *sentimental* („uczuciowy”). W przeciwieństwie do oświeceniowego klasycyzmu na plan pierwszy wysuwają się tu uczucia, przedstawiane w ścisłym związku z przyrodą – miasto i cywilizacja zostały oskarżone o destrukcyjny i demoralizujący wpływ na człowieka. Bardzo silnie zaznaczono zatem konieczność powrotu do natury i poddania się jej wpływowi, co w niezmienionej formie miało pozostać udziałem prostego ludu, zwłaszcza wiejskiego. Nawiązywano jednocześnie do arkadyjsko-mitycznej krainy szczęśliwości, uosobionej przez przeżywających miłosne rozterki w idyllicznej scenerii pasterzy o wyszukanych imionach<sup>6</sup>. Siła nośna nurtu była ogromna – stał się on prawzorem i pierwszą jaskółką romantyzmu, w połączeniu z zaistniałym niewiele później na terenie Niemiec ruchem nazwanym później *Sturm und Drang* („burza i napór”), którego ikonami pozostaną po wsze czasy Johann Wolfgang Goethe oraz Friedrich Schiller.

<sup>3</sup> Oprócz *Laury i Filona* Karpiński jest twórcą m.in. tekstów poetyckich znanej kolędy *Bóg się rodzi* oraz pieśni liturgicznej *Kiedy ranne wstają zorze* – w obiegowej opinii fakty te pozostają jednak stosunkowo mało znane, zob. ibidem.

<sup>4</sup> <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/49> [dostęp: 01.01.2015].

<sup>5</sup> Zob. B. Baczek, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Gdańsk 2009.

<sup>6</sup> Prażródół nurtu idylliczno-pastoralnego można się doszukiwać już dużo wcześniej, odwołując się np. do tradycji romansu pasterskiego, popularnego już w XVII wieku i rozslawionego dziełami takimi jak głośna *Astrea* autorstwa Honoré d'Urfé (ulubiona powieść pary królewskiej Jana III Sobieskiego i Marii Kazimiery), zob. T. Boy-Żeleński, *Marysienka Sobieska*, Warszawa 1937, publikacja dostępna na stronie: <http://www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/marysienka-sobieska.html> [dostęp: 01.01.2015].

W świetle powyższego wprowadzenia nie dziwi, iż wiele pieśni o charakterze sentymentalnym można odnaleźć w twórczości polskich kompozytorów doby dojrzałego romantyzmu. Utwory, których warstwa literacka i/lub muzyczna mniej lub bardziej wyraźnie nawiązywały do eleganckich sielank jakby żywcem zaczerpniętych z komnat księżnej Izabeli Czartoryskiej, egerii polskiego sentymentalizmu, zajmują ważne miejsce w dorobku wielu znaczących twórców polskich pierwszej połowy XIX wieku, a w formie swoistej stylizacji – również u twórców późniejszych. Niniejsze zestawienie ma za cel jedynie wstępne zarysowanie tematyki na podstawie kilku szczególnie charakterystycznych przykładów polskiej liryki sielsko-sentymentalnej oraz ich ewentualny przyczynek do praktycznego wykorzystania w pedagogice wokalne. Z góry należy jednak zaznaczyć, iż dotarcie do materiałów nutowych, ze względu na szczupłość współczesnych wydań krytycznych tego repertuaru, napotyka niekiedy duże trudności.

Do nurtu sentymentalnego nawiązywał w swej zaskakująco obszernej<sup>7</sup> twórczości pieśniarskiej Józef Elsner (1769–1854), dziś pamiętany raczej jako pedagog Fryderyka Chopina niż płodny kompozytor, pozostający po kres swoich dni pod wpływem estetyki z kręgu haydnowsko-mozartowskiego<sup>8</sup> (nasuwa to niemal automatyczne skojarzenia z nurtem „pasterskim”, szeroko propagowanym chociażby w czasach schyłku monarchii francuskiej). Część liryki wokalne Elsnera niestety zaginęła bezpowrotnie (m.in. pieśni wolnomularskie), natomiast trzy pieśni jego autorstwa opublikowano w wydany w roku 2000 przez Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu zeszyte *Pieśni kompozytorów polskich 1800–1830*. Co zaskakujące – choć pieśni te pochodzą z dość oddalonych rocznikowo opusów (*Do Zosi i Sen Filidy* z *Wyboru pięknych dzieł muzycznych* z roku 1803<sup>9</sup>, *Pasterka* z powstałej piętnaście lat późniejszej *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego*<sup>10</sup>), uderza ich tematyka, wyraźnie nawiązująca do ideałów sentymentalizmu. Poddając jednak dokładniejszej analizie dwie z trzech wyżej wymienionych pieśni, można już na pierwszy rzut oka zauważyć w warstwie muzycznej ewidentną gradację od rokokowej ozdobności i elegancji (*Sen Filidy*) do wzorowanej na

<sup>7</sup> *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, t. 3, red. E. Dziębowska, Kraków 1988, s. 27–28.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

ludowości prostocie (*Pasterka*). Już wybór autorów tekstów jest znamienny – tekst pierwszej wyszedł spod pióra klasykującego dramaturga Ludwika Osińskiego, tekst drugiej jest autorstwa prekursora romantyzmu na ziemiach polskich, Kazimierza Brodzińskiego. Jedynymi elementami łączącymi obie pieśni są ich typowo zwrotkowa budowa, niezwykle prosta, nienasuująca skojarzeń z dążeniem do rozwoju strukturalnego (pomimo iż w późnych dziełach pieśniarskich Elsner wyraźnie zmierza do osiągnięcia formy przekomponowanej<sup>11</sup>), oraz identyczne metrum – trzy ósme. Zwrotkowa budowa wiąże się zapewne z chęcią spotęgowania wrażenia prostoty, nawiązującej w pierwszym przypadku do „obrazka pastersko-rokokowego”, w drugim – do odmalowania charakteru skargi prostej, wiejskiej dziewczyny (już bez rokokowych nawiązań). Próbując dokonać zwięzłego opisu cech indywidualnych każdej z pieśni, można go ująć w sposób następujący:

1. *Sen Filidy* – pieśń w warstwie literackiej i muzycznej kojarząca się niezwykle „rokokowo”, stanisławowsko:
  - tonacja A-dur (w myśl barokowej teorii afektów „niezwykle wzruszająca”<sup>12</sup>),
  - akompaniament fortepianowy o nieco klawesynowej fakturze, złożony z drobnych wartości rytmicznych, z udziałem licznych rozdrobnień, przednutek, wyraźnie wspierający i ubogacający partię wokalną (której nie dubluje w najmniejszym nawet stopniu), lecz także wykorzystujący niezwykle prostą harmonikę,
  - linia melodyczna partii wokalnej w zestawieniu z instrumentalną znacznie prostsza, z dużym udziałem niewielkich, dwudźwiękowych melizmatów, zaś z nieznacznym – ozdobników (pojawia się zaledwie kilka acciaccatur i tylko jeden rozpisany przez kompozytora obiegnik),
  - ambitus partii wokalnej:  $e^1$ – $fis^2$ , tessitura:  $gis^1$ – $e^2$ .
2. *Pasterka* – utrzymana w charakterze ludowo-sielskim skarga dziewczyny, w warstwie literackiej kojarząca się nieco z dużo późniejszą *Pieśnią Nai* Stanisława Moniuszki (apostrofa do ptaka – pośta i pośrednika), całkowicie odmienna i mocno już „romantyzująca” zarówno w warstwie

<sup>11</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>12</sup> P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, [w:] *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki (Zeszyty Naukowe – Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Filia w Białymstoku, nr 2), Białystok 2002, s. 22.

literackiej, jak i muzycznej, bez nawiązań do stylistyki muzycznej drugiej połowy XVIII wieku:

- tonacja g-moll („najpiękniejsza”<sup>13</sup>),
- akompaniament fortepianowy niezwykle uproszczony, jedynie towarzyszący partii wokalne, w partii prawej ręki w dużej mierze dublujący linię melodyczną głosu solowego,
- wyjątkowa prostota partii wokalne, utrzymane w kantylenowej melodyce,
- partia wokalna w całości utrzymana w ambitusie g<sup>1</sup>–g<sup>2</sup>, ze znaczącym udziałem dźwięków najwyższych.

Ze względu na dość wysoką tessiturę obie pieśni mogą zostać wykorzystane jako literatura pedagogiczna dla głosów wysokich (sopran – zwłaszcza typu *leggero*, tenor), lecz z dużą ostrożnością z powodu pewnego udziału zdobnictwa muzycznego, możliwego do realizacji przez ucznia dysponującego już pewnymi umiejętnościami technicznymi (*Sen Filidy*), względnie z powodu dość wysokiej tessitury, mogącej skutkować wydobyciem dźwięku niełączącego rejestru górnego i dolnego i z udziałem usztywnionej pracy oddechu (*Pasterka*). Obie pieśni prezentują jednak niewątpliwe walory muzyczne, i zdecydowanie warte są dalszego propagowania wśród młodych adeptów wokalistyki.

Protegowany i po części wychowanek Elsnera, Karol Kurpiński (1785–1857), z całą pewnością może zostać uznany za poprzednika, a nawet nieco starszego rówieśnika Chopina (to pod jego dyktando dwudziestoletni Fryderyk Chopin zaprezentował prawykonanie swojego koncertu fortepianowego f-moll)<sup>14</sup>. Spuścizna wokalna Kurpińskiego, tak jak i jego poprzednika Elsnera, zawiera się w dużej mierze w twórczości scenicznej, jednak i na polu liryki wokalne wykazywał on dużą aktywność, publikując swoje utwory zarówno w formie zbiorów (*Śpiewy historyczne J. U. Niemcewicza, Ośm śpiewek polskich z przygrywkami klawikordu St. Okraszewskiego*)<sup>15</sup>, jak też i drukując je w poczytnych czasopiśmie („Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny”, „Flora”)<sup>16</sup> – zasadniczo ich powstanie można datować na okres od 1816 do

<sup>13</sup> J. Matheson, cyt. za: P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki...*, s. 22.

<sup>14</sup> *Pieśni Karola Kurpińskiego*, red. B.E. Wermer (Polska Liryka Wokalna, zeszyt nutowy nr 2), Wrocław 1999, s. 5.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

1825 roku<sup>17</sup>. Z opublikowanego przez Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu zeszytu z lirykami Kurpińskiego, jako szczególnie charakterystyczne dla wciąż żywego w latach 20. XIX wieku nurtu sentymentalnego, można wyróżnić trzy pieśni – *Do Ludmiły* oraz *Etwin i Klara* (obie do słów bohatera wojen napoleońskich, poległego pod Raszynem żołnierza-poety Cypriana Godebskiego<sup>18</sup>), a także dumkę *Gdy słowik zanuci* do słów wzmiankowanego już wcześniej czołowego preromantyka polskiego, Kazimierza Brodzińskiego. Wszystkie wymienione pieśni mają typową budowę zwrotkową, ewentualnie zwieńczoną finałową codą instrumentalną.

Szczególnie ciekawa wydaje się pieśń *Etwin i Klara*, utrzymana w charakterze rokokowych polonezów Michała Kleofasa Ogińskiego (określenie agogiki jest w tym wypadku jednoznaczne: *alla polacca*). Akompaniament fortepianowy na wzór klasyczny unika w partii lewej ręki charakterystycznego dla późniejszego okresu rytmu z udziałem grup ósemka/dwie szesnastki, przestając na następstwie równych ósemek, względnie ćwierćnut, znamionym dla polonezów późnobarokowych i klasycznych. Partia fortepianu, ozdobna w solowych fragmentach (drobne wartości), jako akompaniament partii wokalne ogranicza się do skromnego towarzyszenia akordowego. Partia wokalna, dyskretnie ozdobiona (dwudźwiękowe melizmaty, quasi-mordenty), zachowuje jednak kantylenową melodykę i utrzymana jest zasadniczo w ambitusie oktawy  $f^1$ – $f^2$ , co predestynuje pieśń do wykonywania przez początkujących wokalistów, a nawet wokalnych amatorów – warto zatem rozważyć jej wykorzystanie w praktyce pedagogicznej, głosów wysokich oraz pośrednich (*Zwischenstimmen*), zwłaszcza wczesnej. W obliczu stosunkowo szczupłego zasobu repertuaru polskich pieśni przełomu XVIII i XIX wieku, możliwych do wykorzystania we wczesnej praktyce pedagogicznej (nauczanie emisji głosu oraz śpiewu solowego w PSM II st.), mały polonez Kurpińskiego może być szczególnie interesującym i użytecznym ewenementem. Warto zaznaczyć, iż najbardziej znamionna z punktu widzenia „sentymentalizmu muzycznego” wydaje się jednak w tym przypadku warstwa literacka utworu – sielanka o zalotach dziarskiego wojaka do hożej wiejskiej dziewczoi od pierwszego wersu nasuwa skojarzenie z flirtującymi na łonie natury Laurą i Filonem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 19.

Skomponowana również do słów Cypriana Godebskiego pieśń *Do Ludmiły*, męskie napomnienie skierowane do bogdanki, w warstwie muzycznej wyraźnie zdradza fascynację Kurpińskiego twórczością Gioacchina Rossiniego. Zdobne, figuracyjne partie instrumentalna oraz wokalna (w ich przebiegu zwracają uwagę liczne przebiegi triolowe i trzydziestodwójkowe) zazębiają się ściśle, tworząc finalnie miniaturowy obrazek obyczajowy nasuwający skojarzenie z rokokowymi figurkami z porcelany i perfumowanymi owieczkami, odwołujący się do tradycji księżnej „pasterki” – Izabeli Czartoryskiej. Choć połączenie klasycystycznego idiomu arkadyjskiego z rossiniowską już melodyką (typową z kolei dla *bel canto* pierwszej połowy XIX wieku) wydaje się na pierwszy rzut oka mocno niekompatybilne, finalnie wydaje ciekawy owoc w postaci polskojęzycznej canzonetty pastoralnej. Partia wokalna utrzymana jest w całości w ambitusie oktawy  $e^1$ – $e^2$ , pieśń jednak winna być wykonywana przez nieco bardziej już zaawansowanego adepta sztuki wokalnej, ze względu na konieczność dysponowania pewną techniką koloraturową przez wykonawcę. Wąska tessitura pozwala na wykonywanie pieśni zarówno przez głosy wysokie, obdarzone obok biegłości brzmiającą średnicą głosu, jak i przez głosy niższe – mezzosoprany oraz wyższe barytony o nieco lżejszym wolumenie brzmieniowym i jasnej barwie.

Zwrotkowa dumka w tonacji g-moll *Gdy słowik zanuci* stanowi w tym zestawieniu trzech pieśni Kurpińskiego wyraźny krok naprzód w kierunku bliskim już dojrzałemu romantyzmowi. Jest zbliżona nastrojem do Mickiewiczowskiej ballady *Romantyczność* – analogiczny jest nawet temat rozpacz po śmierci ukochanej osoby, rozpacz tak głębokiej, że prowadzącej do szaleństwa i śmierci. Króciutki, niespełna trzytaktowy wstęp, ujęty w opadającą arabeskę solowo potraktowanej partii prawej ręki fortepianu (lewa ręka dopełnia jedynie akord kadencji) wprowadza rzewną, sylabiczną kantylenę wokalną, której fortepian towarzyszy dyskretnymi akordami, z rzadka tylko dublując kilka motywów partii wokalnej. Każdą ze zwrotek zamyka coda będąca minimalnie zmodyfikowanym (odmienna kadencja) wstępem. Tekst kojarzący się nadal z mitycznymi pasterzami-kochankami z Arkadii (gdzie jednak nieubłagana śmierć wkraczała bezlitośnie – wystarczy przypomnieć zwrot „Et in Arcadia ego”, oddany pędzlem przez Nicolasa Poussina<sup>19</sup>) został

<sup>19</sup> Warto zaznaczyć, że twórczość Poussina (1594–1665) należy do okresu dojrzałego baroku – źródeł sentymentalizmu można się zatem doszukiwać już w epokach wcześniejszych (zob. B. Baczek, *Rousseau...*).

wyposażony w środki muzyczne godne dojrzałego romantyzmu, acz charakteryzujące się ascetyczną, zamierzoną prostotą. Stosunkowo wysoka tessitura pieśni ( $g^1-g^2$ ) predestynuje ją do wykonywania raczej przez zawodowych śpiewaków lub bardziej zaawansowanego już technicznie ucznia wyższych lat nauki śpiewu solowego – zwłaszcza iż potencjalny wykonawca powinien także dysponować kondycją wokalną, umożliwiającą satysfakcjonującą prezentację wszystkich jedenastu (sic!) zwrotek pieśni. Oczywiście w określonych okolicznościach dopuszczalne jest także wykonanie pieśni w okrojonej formie, ograniczonej do mniejszej liczby zwrotek, zachowujących jednakże ciąg przyczynowo-skutkowy tekstu literackiego.

Dumka Kurpińskiego wprowadza znakomicie w krąg pieśni powstałych zaledwie kilka lat później, a będących w dużej mierze swoistym „grzechem młodości” nastoletniego Chopina<sup>20</sup>. Co najmniej trzy pieśni spośród jego szczupłej spuścizny wokalnej można uznać za „sielanki” – wszystkie powstały do tekstów autorstwa Stefana Witwickiego: *Posel* WN 30, *Gdzie lubi* WN 22 i *Wiosna* WN 52. W nastroju nieco zbliżonym do dumki Kurpińskiego utrzymana jest smutna powiastka do słów Bohdana Zaleskiego – *Dwojaki koniec* WN 58, która jednak w poniższym omówieniu zostanie pominięta, ze względu na przynależność do nurtu z gruntu już romantycznego. Z kolei całkowicie odmienny nastrój, pogody przepojonej życzliwą ironią, panuje niepodzielnie w *Gdzie lubi*, uroczym mazurkowym drobniutkim o przekomponowanej formie (bardzo luźno bazującej na schemacie  $ABA_1$ ), opierającym się na efekcie zaskoczenia, a spuentowanym rokokową w swej kruchości codą. Stosunkowa prostota środków muzyczno-wokalnych (zwłaszcza dość wąski ambitus nony:  $dis^1-e^2$ ) czyni *Gdzie lubi* szczególnie wartościowym utworem pedagogicznym dla początkujących wokalistów, pozwalając pedagogowi na pracę nad szeroko rozumianą średnicą głosu ucznia, obdarzonego zarówno głosem wysokim, jak i typu *Zwischenstimme*.

Smutnie zamyślony obrazek obyczajowy *Posel* (oryginalne określenie wykonawcze wprowadzone przez kompozytora: „z chłopska, ale nie wesoło” budzi niejaki zaskoczenie w zestawieniu z zasadniczą tonacją pieśni – D-dur) w warstwie harmoniczej opiera się konsekwentnie na charakterystycznych, stylizujących na dźwięk wiejskich dud burdonowych współbrzmieniach kwintowych, dobarwionych niekiedy kwartą lidyjską. Czyste kwinty

<sup>20</sup> Fryderyk Chopin. *Pieśni i piosnki na głos z fortepianem*, t. 10, red. J. Ekier, P. Kamiński, Warszawa 2008, s. 7.



d–a odnajdziemy zarówno w miniaturowym wstępie instrumentalnym, jak też w warstwie akompaniamentu partii wokalne, a także w codzie, w której uparte, burdonowe kwinty partii lewej ręki dopełnia imitacja ptasiego świergotu w partii prawej ręki – zbudowana na „złamanym” akordzie D-dur w drugim przewrocie. Prosta, sylabiczna partia wokalna maluje kolejną rozmowę z ptakiem, tym razem to zatroskana matka kieruje w stronę jaskółki pytania o los córki, która podążyła w dal za mężem-żołnierzem. Jedyne finałowy, instrumentalny świergot puentuje pytania, które niejako zawisają w przestrzeni – bez jednoznacznej odpowiedzi.

W odniesieniu do wykorzystania w ramach pedagogiki wokalne *Posel* wydaje się utworem szczególnie korzystnym dla uczniów obdarzonych głosami średnimi – czyli mezzosopranów oraz barytonów. Dla młodych sopranów oraz tenorów tessitura pieśni (d<sup>1</sup>–h<sup>1</sup>) może okazać się zbyt niska, co skutkuje niebrzmącą średnicą głosu oraz pewnymi problemami oddechowymi – frazy, choć krótkie, wymagają jednak spokojnego *appoggio*, dającego pożądaną z punktu widzenia estetyki efekt gładkiego następstwa kolejnych fraz wokalnych.

Za szczególnie frapującą (choćby ze względu na ascetyczną prostotę budowy formalnej) należy uznać pieśń *Wiosna* – określaną niekiedy przez współczesnych Chopinowi tytułem *Kotysanka*<sup>21</sup>, a także, co ciekawe, traktowaną zamiennie jako utwór czysto instrumentalny i wokalnie-instrumentalny<sup>22</sup>. Interesujące jest to, że nowa redakcja tego utworu wprowadza możliwość wykonania partii fortepianu... tylko jedną ręką, co jest zjawiskiem wyjątkowo rzadko spotykanym. Alternatywny tytuł dzieła, konsekwentne zastosowanie przez kompozytora efektu *ostinato* i fakt współlistnienia wersji czysto instrumentalnej budzą pewne skojarzenie ze znacznie słynniejszą *Kotysanką (Berceuse)* op. 57. W wersji wokalnie-instrumentalnej zaskakuje i intryguje konsekwentne zestawianie dwóch kolejnych, ośmiotaktowych schematów, potraktowanych progresywnie (przesunięcie o tercję), opartych na analogicznym materiale dźwiękowym, z nieznacznymi zmianami wprowadzanymi jedynie w puentujących poszczególne odcinki kadencjach. Najbardziej wyrazista zmiana dotyczy kadencji finałowej – tylko w ramach dwóch ostatnich dźwięków wokalista ma za zadanie wykonać oktawę g<sup>1</sup>–g<sup>2</sup>, interwał szeroki i trudny z punktu widzenia techniki wokalne. Finałowa oktawa

<sup>21</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>22</sup> Ibidem.

partii wokalne jest jednym z powodów, dla których Chopinowska *Wiosna* jest pieśnią traktowaną przez pedagogów śpiewu nieco nieufnie, pomimo bowiem (albo raczej – z powodu) niezwykle prostoty formalnej i ascetycznej potraktowanej melodyki partii wokalne i instrumentalnej utwór narzuca dużych trudności wykonawczych. Wykonawca pieśni musi dysponować niemałymi już umiejętnościami technicznymi, z prawidłową pracą oddechu na czele – pomimo bowiem iż przecinki pojawiające się w tekście poetyckim wręcz narzucają możliwość brania oddechu co dwa takty, dosłowne ich potraktowanie skutkowałoby nieustannym „zasapywaniem fraz”, całkowicie zaburzającym liryzm utworu. „Sucha”, oszczędna faktura partii fortepianu narzuca także wokaliście konieczność prowadzenia fraz w idealnej artykulacji *legato*, co w przypadku początkującego śpiewaka z pewnością jest zadaniem niezwykle trudnym – zwłaszcza iż całość partii wokalne jest utrzymana w dość wysokiej tessiturze obejmującej także niekorzystne dla brzmienia głosu dźwięki przejściowe. Również interpretacja emocjonalnego tekstu literackiego ujętego w ramy surowych, ostinatowych fraz może stanowić dla młodego adepta wokalistyki zadanie przerastające jego siły – samo poprawne „odśpiewanie” fraz ujmie bowiem pieśni całą siłę przekazu albo przynajmniej jej większość. Sam ambitus partii wokalne, konsekwentnie obejmujący wyżej opisaną oktawę i wykorzystujący wszystkie dźwięki z jej obrębu, predestynuje utwór do wykonania przez głosy wysokie.

Powyższe zestawienie zaledwie kilku spośród utworów wokalnych należących do bardzo szeroko pojętego nurtu sentymentalizmu w polskiej muzyce wokalne pozwala wyciągnąć wstępne wnioski na temat tej literatury, a także jej ewentualnej użyteczności we współczesnej pedagogice wokalne. Z całą pewnością niektóre z analizowanych powyżej pieśni mogą stanowić ciekawy przyczynek do pracy pedagogicznej z młodymi adeptami śpiewu oraz interesujące rozszerzenie dość wąskiego zazwyczaj repertuaru do dyspozycji pedagogów wokalnych. Analizowane utwory stworzone przez polskich kompozytorów przedstawiają również bardzo ciekawy obraz swojej epoki, a także dokumentują literacką modę czasów, w których powstały. Dążenie do zapoznawania młodych wokalistów z mniej znanym dorobkiem muzyki polskiej, przyczyniającym się do rozwoju ich kompetencji technicznych i interpretacyjnych, z całą pewnością zasługuje na uznanie i propagowanie.

## BIBLIOGRAFIA

- Baczko B., *Rousseau: samotność i wspólnota*, Gdańsk 2009.
- Boy-Żeleński T., *Marysienka Sobieska*, Warszawa 1937, <http://www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/marysienka-sobieska.html> [dostęp: 01.01.2015].
- Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1988.
- Fryderyk Chopin. Pieśni i piosnki na głos z fortepianem*, t. 10, red. J. Ekier, P. Kamiński, Warszawa 2008.
- <http://pl.chopin.nifc.pl> (strona Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina) [dostęp: 01.01.2015].
- Kostkiewiczowa T., *Oświecenie. Słownik literatury polskiej*, Gdańsk 2007.
- Pieśni Karola Kurpińskiego*, red. B.E. Wermer (Polska Liryka Wokalna, zeszyt nutowy nr 2), Wrocław 1999.
- Zawistowski P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, [w:] *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, red. S. Olędzki (Zeszyty Naukowe – Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Filia w Białymstoku, nr 2), Białystok 2002.

CHARAKTERYSTYCZNE PRZYKŁADY NURTU SIELSKO-SENTYMENTALNEGO W POLSKIEJ LIRYCE WOKALNEJ PIERWSZEJ POŁOWY XIX WIEKU W KONTEKŚCIE MOŻLIWOŚCI ICH WYKORZYSTANIA NA WCZESNYM ETAPIE PEDAGOGIKI WOKALNEJ

**Streszczenie:** Artykuł podejmuje próbę opisu i przybliżenia (w kontekście pedagogicznym) stosunkowo mało znanego wycinka polskiej twórczości wokalnej, jaką niewątpliwie jest pieśń artystyczna powstała w okresie nurtu sentymentalizmu europejskiego, bądź też nim inspirowana. Główny nacisk położony został na opis szerokiego – w kontekście szczupłej spuścizny dostępnej w formie wydawnictw opracowanych na podstawie materiałów źródłowych – zakresu repertuaru wokalnego opartego na założeniach sentymentalizmu oraz omówienie przydatności poszczególnych utworów w procesie kształcenia początkujących wokalistów. Ze względu na fakt, iż wiele z omawianych utworów nie zdobyło jeszcze dotąd szerszej popularności, wprowadzenie ich do repertuaru uczniów klas śpiewu solowego wydaje się szczególnie wskazane i kształcące.

**Słowa kluczowe:** sentymentalizm, preromantyzm, racjonalizm, oświecenie, twórczość wokalna, pieśń artystyczna, pedagogika wokalna, kształcenie wokalisty, trudności techniczne

## SPECIFIC EXAMPLES OF THE SENTIMENTAL AND IDYLIC TRENDS IN THE POLISH VOCAL LYRIC IN THE FIRST HALF OF THE NINETEENTH CENTURY IN THE CONTEXT OF POSSIBILITIES OF THEIR USE AT AN EARLY STAGE VOCAL PEDAGOGY

**Summary:** This article attempts to describe and popularize (in the pedagogical context), a relatively little-known excerpt of Polish vocal art, which are undoubtedly songs composed during the period of the artistic trend called European sentimentalism, or inspired by it. Due to the quantitatively poor heritage of publications basing on source materials the article puts the main emphasis on describing the wide scope of the vocal repertoire based on assumptions regarding the art of sentimentalism. Furthermore, the work also tries to discuss the suitability of individual compositions in the educational process of novice singers. Due to the fact that many of these songs haven't won popularity so far, introducing them to the repertoire of solo singing class students seems particularly appropriate and instructive.

**Keywords:** sentimentalism, pre-romanticism, rationalism, age of enlightenment, vocal creativity, art song, vocal pedagogy, education of a vocalist, technical difficulties